

durante las últimas décadas asumir la propia multietnicidad y diversidad de su propia población; a partir, primero, de la convivencia de los dos grupos principales, de habla inglesa y francesa y además por la nutrida inmigración que han recibido en los decenios recientes.⁸⁵

Del guión a la pantalla.

Nuevas direcciones en las políticas para el filme canadiense

El subtítulo de esta sección es el título del documento que presentó la ministra del Patrimonio Canadiense, Sheila Copps, en el Festival de Vancouver en octubre de 2000, anunciando la nueva política, resultado de la convocatoria lanzada dos años antes.⁸⁶ Hay algunos aspectos interesantes en dicho enfoque, que en realidad es un intento de refinamiento de las políticas ya existentes, como el objetivo más general establecido que consiste en el cambio “de construir una industria a construir una audiencia”. De ahí, por ejemplo, que una de las “ambiciosas metas” trazadas sea “capturar 5% de la taquilla nacional en cinco años e incrementar las audiencias para las películas canadienses en el extranjero”.⁸⁷ Pero hay cuatro objetivos generales:

1. Desarrollar y retener creadores talentosos, invirtiendo en el desarrollo de guiones y en el desarrollo profesional para los realizadores.
2. Promover la calidad y diversidad de las películas canadienses, reestructurando los programas de apoyo para recompensar el desempeño y alentando un incremento en los presupuestos promedio de producción.
3. Construir más grandes audiencias en casa y en el extranjero, mediante un más efectivo apoyo al mercadeo y promoción de los largometrajes canadienses.
4. Preservar y diseminar nuestro acervo de películas para las audiencias de hoy y mañana.⁸⁸

Entre los programas y acciones propuestos, destaca el establecimiento de un nuevo Fondo Canadá para Películas (Canada Feature Film Fund), que consistirá en unos 100 millones de dólares canadienses al año. A partir de éste, se instituye un Programa de Asistencia a la Escritura de Guiones (Screenwriting Assistance Program), con una serie de becas y

⁸⁵ Véase por ejemplo, Canadian Heritage (2002), *Sharing Canadian Stories. Cultural diversity at home and in the world*, Minister of Public Works and Government Services Canada, Quebec.

⁸⁶ Canadian Heritage (2000), *From script to screen. New policy directions for Canadian feature film*. Ottawa, Minister of Public Works and Government Services.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 1.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 5.

apoyos que permitan crear un conjunto de guionistas experimentados y un banco de guiones canadienses promisorios.⁸⁹ Un programa medular es el de Asistencia al Desarrollo, Producción y Mercadeo de Proyectos (Project Development, Production and Marketing Assistance Program), que recibirá 85 de los 100 millones de dólares anuales presupuestados. Éste busca respaldar más integralmente la producción e incrementar los presupuestos promedio. Hay una parte del apoyo basada en desempeños pasados de los productores, aunque también hay un componente selectivo para ayudar a nuevos concurrentes, sin mucha experiencia, pero con proyectos prometedores. Dentro de este programa se incluye el apoyo a distribuidores, básicamente para actividades de mercadeo y promoción.⁹⁰ Complemento de este último aspecto, dentro del objetivo de “construir” audiencias, está el Programa de Actividades Complementarias, que reserva casi cinco millones de dólares canadienses para apoyar la participación en festivales extranjeros y los llamados “*trade shows*”, la organización de festivales filmicos canadienses, al igual que de ceremonias de entrega de premios, así como el desarrollo de redes alternativas de distribución.⁹¹

Otro aspecto interesante del planteamiento de la nueva política cinematográfica canadiense es el apoyo propuesto al desarrollo de cooperativas de producción para cine y video, así como la institución de un Programa de Asistencia a Realizadores Independientes (Independent Filmmakers Assistance Program) y de un Fondo para Producción Independiente Extra-Salas de Cine (Non-Theatrical Production-Canadian Independent Film and Video Fund). Todos estos aspectos, dentro del objetivo del impulso al desarrollo profesional.⁹²

Aunque los productores siguen siendo los principales beneficiarios del paquete de apoyo, delineado en la política pública muy brevemente descrita, hay algunas previas omisiones que se intenta cubrir, especialmente en lo que se refiere al proceso de gestación y desarrollo creativos, llegando hasta el otro extremo de la cadena con la promoción y el mercadeo, para impulsar el consumo cinematográfico. Consideramos que el aspecto de la distribución sigue siendo insuficiente, pues dada una estructura de mercado altamente concentrada en la distribución, controlada desde fuera y sin que el propio gobierno tome alguna medida directa y definitiva para derribar las barreras de entrada, puede ser que siga siendo un “cuello de botella” para la industria fílmica canadiense.

Como se puede ver, la política cinematográfica trazada por el Ministerio del Patrimonio Canadiense cae dentro del estilo “promotor”, más que en el proteccionista. Sin embargo, los apoyos fiscales vigentes, a nuestro

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 6-7.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 7-8.

⁹¹ *Ibidem*, p. 7.

⁹² *Ibidem*.

entender, seguirán en vigor y, por lo menos en la televisión canadiense, las cuotas de pantalla-tiempo para el audiovisual propio continúan también vigentes. De igual forma, continúan los apoyos provinciales al cine, aunque éstos se aplican preferentemente a la filmación de películas estadounidenses en las propias provincias. Creemos que la mejor política para el desarrollo audiovisual, especialmente de frente al enorme predominio estadounidense en el campo, tiene que contener elementos tanto de promoción, como de relativa protección.

La preocupación canadiense sobre la “americanización cultural” siempre ha tenido dos caras:

Una era la preocupación sincera de una inteligencia nacional [...]. La otra cara fue el autointerés económico de empresarios culturales quienes deseaban producir películas, grabar discos, poseer franquicias deportivas, publicar revistas y libros, y obtener una ganancia de ello. Todos demandaban, y algunos recibieron, el apoyo del gobierno canadiense.⁹³

110

La mayoría de los gremios de la industria cinematográfica recibió con alegría una nueva política que continuaba con los apoyos gubernamentales, tratando de hacerlo de una forma más integral y sin abandonar al sector al gárate de las fuerzas del mercado, dominado desde fuera.⁹⁴ Aún es temprano al momento de escribir esto, para evaluar si efectivamente hubo un cambio importante en las directrices de política cinematográfica, y si ha cumplido con las metas y los objetivos trazados. De manera más amplia, sin embargo, es un hecho que, sin haber podido revertir la dominación casi total que ha ejercido históricamente la industria audiovisual estadounidense en Canadá, las políticas gubernamentales por lo menos han podido sostener una industria propia que, por paradójico que sea, parece ser que expande sus ventas más hacia afuera que hacia adentro de sus fronteras. Así, dice un informe de Estadísticas de Canadá:

En los últimos cinco años ha habido un crecimiento fenomenal en las ventas al exterior de las películas, videos y productos audiovisuales hechos en Canadá. Muchas compañías de producción han buscado las exportaciones para crecer: los mayores exportadores se han movido hacia programas televisivos dramáticos de presupuestos superiores y en menor grado, las películas de largometraje, como formas de explotar el mercado de exportación. De hecho, las ventas por exporta-

⁹³ Thompson, John H. y Stephen J. Randall (1994), *Canada and the United States. Ambivalent Allies*, op. cit., p. 259.

⁹⁴ ACTRA (2000), “ACTRA welcomes new feature film policy as first step”, Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA), <http://actra.com/news/100600.htm>, bajado el 27/09/01; McKee, Jim (2000), “New Feature Film Fund an encouraging Development”, *Canadian Screenwriter*, Winter 2000, <http://writersguildofcanada.com/magazine/articles/filmfund.html>.

ción televisiva continúan dando cuenta de la mayor parte del ingreso en esta industria".⁹⁵

El cuadro 4 muestra la distribución componen los ingresos de los productores audiovisuales canadienses en los últimos años:

CUADRO 4. *Volumen de ingresos de la producción audiovisual, por medio* (millones de dólares canadienses)

	1997	1998	1999	2000	2001
Cinematógrafo	542	645	833	1,225	1,221
Televisión	2,505	2,578	3,194	3,339	3,748
Total	3,047	3,223	4,027	4,564	4,969

Fuente: Canadian Film and Television Production Association (CFTPA) (2002), The Canadian Film and Television Production Industry Profile, Ottawa, febrero, 2002.

Hasta ahora, hemos relatado la política pública de apoyo a la cinematografía, tal como la ha diseñado recientemente la entidad gubernamental federal encargada directamente del tema (Patrimonio Canadiense). Sin embargo, ya hemos descrito muy brevemente que algunas provincias canadienses también cuentan con políticas de apoyo para que desarrollen actividades cinematográficas en sus territorios. Por falta de espacio, no hablaremos aquí de este asunto, pero sí deseamos complementar la información anterior en el sentido de que Canadá tiene una variedad de programas en distintas dependencias a nivel federal que, explícita y directamente o de forma más implícita o indirecta, contribuyen a promover el sector audiovisual.⁹⁶ Así, en un folleto del propio Departamento del Patrimonio Canadiense publicado para guiar a los interesados en estos menesteres, se puede leer que:

- a) Telefilm Canada tiene 15 programas de apoyo al audiovisual, la mayoría de los cuales se describieron antes;
- b) el Fondo para la Televisión de Canadá (Canadian Television Fund, CTF, un fideicomiso público/privado) tiene dos programas de ayuda a la inversión en video y TV;
- c) la Oficina Nacional del Cine de Canadá (National Film Board of Canada), cuya especialidad es la de producir documentales y animaciones, tiene ocho programas, uno para promover coproducciones con empresas privadas y siete más orientados a grupos lingüístico/étnicos diferentes o a cineastas independientes;

⁹⁵ Statistics Canada (2000), *Canadian Culture in Perspective, A Statistical Overview*. Ottawa, Statistics Canada, Culture, Tourism and the Centre for Education Statistics Division.

⁹⁶ Canadian Heritage (2001), *A Guide to Federal Programs for the Film and Video Sector*. Hull (Quebec), Minister of Public Works and Government Services Canada.

- d) el Consejo Canadiense para las Artes (Canada Council for the Arts), que otorga becas y otros apoyos a cineastas y videoastas, en tanto artistas, a través de diez programas;
- e) además de los programas y subprogramas que ya describimos, el Departamento del Patrimonio Canadiense tiene otros dos programas de créditos sobre impuestos para la producción y los servicios a la misma, en cine o en video; y otros tres programas que intentan impulsar el multiculturalismo;
- f) la Corporación Canadiense para la Radiodifusión (Canadian Broadcasting Corporation) contribuye al sector con dos programas, orientados a la televisión;
- g) el Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio Internacional mantiene tres programas para promover las exportaciones y la presencia audiovisual canadiense:
- h) la Agencia Canadiense para el Desarrollo Internacional (Canadian International Development Agency) tiene un programa;
- i) el Fondo Canadiense para el Cine y Video Independientes (Canadian Independent Film and Video), que cuenta con un programa para proyectos de cine y video, y otro para proyectos multimedia;
- j) *Team Canada, Inc.*, que es una red de entidades gubernamentales, federales y provinciales, con proveedores para la exportación, asiste en general a negocios que se interesan por ingresar a los mercados mundiales;
- k) el Banco Canadiense de Desarrollo de Negocios (Business Development Bank of Canada) mantiene un fondo de apoyo a las industrias culturales (Cultural Industries Development Fund);
- l) el Ministerio de Industria (Industry Canada) apoya al sector mediante un programa de financiamiento a pequeños negocios.

Vemos, entonces, que hay una variedad de programas, en diversas dependencias, que constituyen y refuerzan las políticas públicas de protección y promoción al sector audiovisual canadiense.

Un tema importante, que aquí solamente alcanzamos casi a enunciar, es el de que Canadá hace tiempo que se ha ido convirtiendo en una "maquiladora fílmica" de Hollywood, lo cual es percibido de forma diferente por los sectores de cada uno de los dos países. De hecho, la expresión de "Hollywood North" que se le dio en algún momento a Toronto, en los últimos años se ha ido extendiendo a muchas otras ciudades canadienses. Esto ha ocurrido en virtud de una diversidad de factores: los incentivos gubernamentales, federales y provinciales, que hace ya tiempo comenzaron a aprovechar algunas empresas estadounidenses (las cuales acreditaban el mínimo "contenido canadiense" necesario para disfrutar de exenciones fiscales y otros tipos de estímulos); además de lo más barato de la mano de obra y otros costos; pero también

por la experiencia que fueron adquiriendo técnicos y otros trabajadores especializados canadienses; y otras "ventajas competitivas", que han ido atrayendo a las productoras fílmicas estadounidenses. Desde el punto de vista de los Estados Unidos, estas filmaciones en locaciones canadienses por parte de las compañías estadounidenses, tanto *majors*, como independientes, son consideradas como "producciones fugitivas" (*runaway productions*). Lo interesante del asunto es que, a partir de 1999, cuando el gremio de los directores y el correspondiente de los actores (Directors Guild of America y Screen Actors Guild), de los Estados Unidos encargaron a una empresa consultora un estudio sobre la magnitud económica del flujo de producciones a otros países,⁹⁷ ahora son éstos, los sindicatos estadounidenses, los que insistentemente solicitan a su gobierno (a diferentes niveles, desde gobiernos municipales y estatales, hasta al federal), apoyos para revertir la tendencia, y para repatriar los trabajos y las actividades económicas que giran alrededor de la realización de una película hacia los Estados Unidos, en especial, aunque no únicamente, a California.⁹⁸ Si bien esto ha significado un crecimiento de la actividad y de los ingresos para Canadá, el problema es que no creemos que quienes han trazado el tipo de políticas que describimos antes se contenten con ver a su país como una simple maquiladora de Hollywood.⁹⁹ Pero tampoco creemos, por cierto, que este tipo de actividad sea necesariamente negativa, si hay esfuerzos para el desarrollo de la producción nacional que permitan que las voces locales puedan expresarse desde el propio país, sin tener que emigrar a Hollywood para poder tener un mínimo de público y de mercado.

El cine mexicano y la globalización: contracción, concentración e intercambio desigual

La extensión territorial de México (1.9 millones de km²) es alrededor de una quinta parte de la de Canadá, pero su población, por el contrario, es un poco más de tres veces la canadiense (101 millones de habitantes). Como ya hemos visto antes, México es el "pariente pobre" entre los tres países que habitan América del Norte. Sin embargo, viendo hacia el sur,

⁹⁷ Monitor Company (1999), *U.S. runaway film and television study report*. Bajado de <http://www.sag.org>, el 28/08/01.

⁹⁸ International Trade Administration (2001), *The migration of U.S. film and television production. Impact of "runaways on workers and small business in the U.S. film industry*. Washington, U.S. Commerce Department, ITA (bajado de, <http://www.ita.doc.gov/media/filmreport.htm>, el 21/06/01).

⁹⁹ Una descripción de este asunto desde un punto de vista canadiense, en Magder, Ted y Jonathan Burston (2001), "Whose Hollywood? Forms and relations inside the North American Entertainment Economy", *op. cit.*

estaría junto a Brasil como uno de los países más “desarrollados” de la América Latina. De acuerdo con un informe reciente de la ONU, entre las cien mayores entidades económicas del orbe, México estaría en décimo lugar, no muy lejos de Canadá (octavo), aunque un poco más alejado de los Estados Unidos (primer lugar).¹⁰⁰ Esta excelente ubicación en términos de la riqueza que se produce contrasta con el lugar 51 que ocupa nuestro país con respecto al desarrollo humano.¹⁰¹ Desafortunadamente, parece ser que el desarrollo capitalista ha ocurrido para el beneficio de una proporción muy pequeña de la población mexicana.¹⁰²

En el campo de las industrias culturales, por lo menos en lo que respecta al mercado audiovisual global, México ocupa un lugar preeminente, aunque obviamente subordinado al de los Estados Unidos, con el cual, a pesar de lo contrario,¹⁰³ mantiene un déficit en la “balanza comercial audiovisual”.¹⁰⁴ Al igual que Canadá, históricamente México ha definido su propio ser nacional en una dialéctica de amor/odio, acercamiento/lejanía, confianza/recelo, con el país vecino, los Estados Unidos, que lo invadió a mediados del siglo XIX y le despojó de un poco más de la mitad de su territorio, y en la actualidad es su principal socio comercial. El nacionalismo (más o menos “oficial”)¹⁰⁵ y las identidades nacionales mexicanas pasan, entre otros vectores, por el de la relación con el país del norte, el arrogante imperialista, a veces buen vecino y “casi primo”, el exportador de un “American way” en mucho compuesto de sueños e ilusiones, de imágenes y sonidos avasallantes y seductores.

¹⁰⁰ “México, la décima entidad económica en el mundo, ONU”, *El Financiero*, 13 de agosto 2002, p. 16. Se habla de “entidades económicas”, porque se trata tanto de países como de corporaciones transnacionales.

¹⁰¹ PNUD (2001), *Informe sobre desarrollo humano 2001. Poner el adelanto tecnológico al servicio del desarrollo humano*, Ediciones Mundi-Prensa/Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, México. Estados Unidos ocupa la sexta posición, mientras que Canadá se ubicó en tercer lugar.

¹⁰² Raymond Robertson (2000), “Trade liberalization and wage inequality, Lessons from the Mexican experience”, en *The World Economy* (The Americas Edition 2000), vol. 23, núm. 6, junio.

¹⁰³ Véase John Sinclair (1999), *Latin American Television, A Global View*, Oxford University Press, Oxford.

¹⁰⁴ Enrique E. Sánchez Ruiz (2001), “Globalization, cultural industries and free trade, The Mexican audiovisual sector in the NAFTA age”, en Mosco, V. y D. Schiller (eds.), *Continental order? Integrating North America for cybercapitalism*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.

¹⁰⁵ Arturo Delgado González (1975), *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*. México, SEP (Sepsetentas, núm. 219); Ana Rosa Suárez A. (1994), “Una punzante visión de los Estados Unidos (la prensa mexicana después del 47)”, en R. Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*. México, Fondo de Cultura Económica; Monsiváis, Carlos (1992), “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano” en C. Noriega E. (ed.), *El nacionalismo en México*. Zamora, El Colegio de Michoacán; Insulza, José M. (1992), “Los Estados Unidos y el nacionalismo mexicano”, en *ibid.*

Crisis, estatización y "nuevos cines mexicanos"

La historia reciente del cine mexicano ha sido la de una crisis que, o es recurrente, o es eterna, cruzada por breves periodos de renovación. Entonces de por lo menos tres "nuevos cines" mexicanos:¹⁰⁶ uno primero, cuando a mediados de los sesenta convocó la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) al I Concurso de Cine Experimental de largometraje. Por diversas fuentes, incluyendo el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y cineclubes como el grupo Nuevo Cine, conformado por críticos, intelectuales, artistas y cineastas, surgieron algunas propuestas interesantes.¹⁰⁷ No obstante, dice Viñas, "los directores participantes, formados en cineclubes e influidos por el cine francés, tampoco pueden ingresar a la industria porque ningún productor los contrata. Sin embargo, sus películas tienen la calidad y los contenidos contemporáneos de los que carecen las producciones industriales".¹⁰⁸ El segundo surgimiento de un "nuevo cine mexicano" fue durante la presidencia de Luis Echeverría.

Como es sabido, durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1971-1976) la cinematografía mexicana fue casi totalmente estatizada:

Con esta estatización —mayoritaria, no total, y forzada en buena medida— culminó en 1976 una época excepcional del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas. A pesar de que una muy actuante censura previa impidió muchas veces el abordamiento crítico de temas políticos y sociales de actualidad, y a pesar de que el cine se hizo eco de una retórica tercermundista y demagógica, los nuevos cineastas resultaron capaces por cultura y por oficio de reflejar algo de la complejidad de lo real.¹⁰⁹

Durante ese periodo, el Estado se encargó del financiamiento, de la producción, de la distribución y de la exhibición, de la preservación y de la enseñanza. Prácticamente todas las actividades de la cadena productiva

¹⁰⁶ Sergio de la Mora (2000), "Packaging Mexico, The politics of Mexican film culture in the NAFTA era", en N. Klahn *et al.* (comps.), *Las Nuevas Fronteras del Siglo XXI*, La Jornada/UNAM/UAM/University of California, Santa Cruz, México. Hay quienes hablan de un "nuevo" cine mexicano que se habría ido manifestando a saltos, a partir de la mitad de los sesenta y prácticamente hasta el presente; véase Gustavo García, y Coria José Felipe (1997), *Nuevo Cine Mexicano*, Clío, México.

¹⁰⁷ Emilio García Riera (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1987-1997*, *op. cit.*

¹⁰⁸ Moisés Viñas (1999), "Periodicidad histórica del cine mexicano", *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁹ Emilio García Riera (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1987-1997*, *op. cit.*, p. 278.

cinematográfica tuvieron participación estatal. Sin embargo, cabe aclarar que la participación privada no se borró completamente, sino que, incluso, en algunos aspectos, al parecer se le benefició:

Al ser “descongelados” los precios de entrada a los cines y al desaparecer entre éstos los de segunda y tercera corrida para ser convertidos todos en salas de estreno, aumentaron mucho los ingresos de los productores privados, accionistas mayoritarios de Películas Nacionales: sin arriesgar nada y produciendo cada vez menos películas, pasaron de ganar 164 millones de pesos en 1971 a 360 millones en 1976.¹¹⁰

Desafortunadamente, entre muchos aciertos filmicos, estéticos y de contenido que se lograron durante el periodo echeverrista, hubo muy pocos éxitos de taquilla. El presidente que siguió a Echeverría, José López Portillo, por medio de su hermana, la poeta Margarita López Portillo (a quien le creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía en la Secretaría de Gobernación), se encargó de desmontar prácticamente todo el aparato gubernamental cinematográfico, además de que “llamó de nuevo a los antiguos productores y les devolvió el cine, y con ellos vino la era de las *ficheras*...”.¹¹¹ En la administración que comenzó la incorporación plena de México al esquema neoliberal, la de Miguel de la Madrid Hurtado, se fundó en 1983 el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) que durante sus primeros años no hizo mucho por el cine nacional, pues, entre otras cosas, azotaba al país la crisis económica de principios de los ochenta.

El “nuevo cine” de la crisis neoliberal

La “liberalización” de la industria cinematográfica alcanzó una culminación y formalización legal con la Ley Federal de Cinematografía de 1992, cuyo proyecto fue enviado por Carlos Salinas de Gortari el 19 de noviembre de ese año y la cual fue aprobada, prácticamente sin discusión y con la ausencia del PRD, el 14 de diciembre de 1992 por la Cámara de Senadores y con la oposición del mismo partido el 22 de diciembre por la de Diputados. Gente de la comunidad cinematográfica y de la oposición criticaron la nueva legislación “por fomentar y fortalecer los monopolios y abrir el mercado nacional al cine extranjero”.¹¹² Mientras la legislación anterior establecía como obligación el que las salas cinematográficas dedi-

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 304.

¹¹¹ Moisés Viñas (1994), “Historia reciente del cine mexicano”, *op. cit.*, p. 33.

¹¹² Eduardo de la Vega Alfaro (1995), “La política cinematográfica del régimen salinista”, en *Signos*, núm. 11, enero.

caran 50% de su tiempo de pantalla a producciones nacionales; la nueva disposición preveía una disminución paulatina al 20%, hasta alcanzar el 10% en 1997.¹¹³ De hecho, es claro que esta ley fue elaborada como preámbulo para la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), y ante el tipo de presiones que ya hemos visto ejerce el Departamento de Comercio estadounidense. En 1992 desapareció, por bancarota, la distribuidora mixta (privada/estatal) Películas Nacionales (principal distribuidora de filmes mexicanos) y al año siguiente fue privatizada la ya para entonces “disminuida” Operadora de Teatros (COTSA), que exhibía una proporción considerable de cine mexicano.

Curiosamente, al mismo tiempo que la política económica neoliberal, incluyendo la firma de TLCAN, estaría llevando a la industria fílmica a una eventual agudización de su crisis,¹¹⁴ se han hecho algunas evaluaciones más o menos positivas de la gestión de Ignacio Durán Loera en la dirección del Imcine durante el periodo salinista.¹¹⁵ En realidad, como industria, la cinematográfica ha estado siendo devastada por la crisis, que se ha ido agudizando durante el último decenio.¹¹⁶ Y no hay duda, la crisis industrial cinematográfica ha sido producida por las políticas neoliberales, que ya cambiaron cualquier tipo de acercamiento nacionalista —en general, no sólo respecto al cine— por el eficientismo del mercado¹¹⁷ (“si no genera demanda, es decir, *si no vende*, no es eficiente”), además de las propias crisis económicas más amplias, como la de 1995. Pero dentro de los límites impuestos por ese acercamiento de política

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Véanse los trabajos de Marcela Fernández Violante (“La exhibición cinematográfica, Espejo de un imperio”), Víctor Ugalde (“El TLC, la otra conquista”), y Enrique E. Sánchez Ruiz (“Los medios audiovisuales mexicanos, a cinco años del Tratado de Libre Comercio de América del Norte”), en v.v.a.a. (2000), *Industrias Culturales y TLC. Impactos y retos de la apertura*. México, SOGEM/RMALC/Fronteras Comunes. Véase también, Dávalos, Federico (1995), “Notas sobre las condiciones actuales de la industria cinematográfica mexicana”, en D. Covi (coord.), *Desarrollo de las Industrias Audiovisuales en México y Canadá*. México, UNAM.

¹¹⁵ Eduardo de la Vega Alfaro (1995), “La política cinematográfica del régimen salinista”, *op. cit.*; Sergio de la Mora (2000), “Packaging Mexico, The politics of Mexican film culture in the NAFTA era”, *op. cit.*; Véase también Maciel, David (1995), “Mexican cinema in the ‘90s”, en *Current Trends* (<http://www.sdlatinofilm.com/trends8.html>, bajado el 08/08/02) (originalmente publicado en el programa del “Cine Estudiantil, Chicano/Latino & Native Student Film & Video Festival, San Diego, California, 1995).

¹¹⁶ Enrique E. Sánchez Ruiz (1998), “El cine mexicano y la globalización, contracción, concentración e intercambio desigual”, en Burton-Carvajal, Julianne *et al.* (comps.), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Universidad de Guadalajara/Imcine. México.

¹¹⁷ El cual tampoco en realidad funciona “solito”. Sobre los cambios del “nacionalismo revolucionario” al neoliberalismo y a la “condición postmexicana”, véase Meyer, Lorenzo (1995), *Liberalismo Autoritario. Las contradicciones del sistema político mexicano*. México, Océano; Bartra, Roger (1999), *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. México, Océano.

pública, que considera la acción gubernamental como un “estorbo”, al funcionamiento del mercado, y que, en consecuencia, ya no reconoce al patriotismo un lugar central en las tareas de gobierno, sino que parte de un fundamentalismo del mercado que finalmente equivale a la ley de la selva, o a la sobrevivencia del más fuerte, el Instituto Mexicano de Cinematografía tuvo una actuación modesta, pero decorosa, durante el salinato.

Un análisis del periodo encuentra seis logros:¹¹⁸

1. El uso intensivo de las coproducciones.

2. “... las empresas consideradas ineficientes o inviábiles financieramente fueron privatizadas, o cerradas”.¹¹⁹

3. Con un poco de exageración, aunque también con un poco de razón, De la Mora comenta que “el tercer logro del Imcine ha sido atraer a las audiencias mexicanas e internacionales, particularmente en los Estados Unidos, de nuevo hacia las películas mexicanas”.¹²⁰ En realidad, fue *Como agua para chocolate* el gran éxito de taquilla del período, pero lo que sí es verdad es que algunos filmes como *Danzón* de María Novaro, o *Cronos* de Guillermo del Toro, o aun *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría, tuvieron alguna atención en el llamado “mercado de especialidad” (de “arte”) en los Estados Unidos. Nacionalmente, además de las antes mencionadas, *Sólo con tu pareja*, *Ángel de fuego*, *Miroslava* y *Lolo*, “pudieron colarse a los cuadros de las cintas nacionales más exitosas en sus respectivos años de estreno comercial”.¹²¹

4. El haber incorporado a tres generaciones de cineastas, miembros de las dos previas oleadas de “nuevo cine”, con la tercera, “asegurando continuidad, mientras se propiciaba la innovación. La gran inversión en la promoción de una nueva generación de cineastas egresados de las escuelas de cine se refleja en que 26 películas de las 60 que se produjeron, es decir, 46% del total de las financiadas por el Estado, fueron óperas primas”.¹²² A lo que Eduardo de la Vega añadiría: “Los resultados obtenidos en Cannes por *Cronos* (Premio de la Crítica en 1993) y *El Héroe* de Luis Carlos Carrera (Palma de Oro al mejor cortometraje en 1994) parecieron confirmar que la apuesta del Imcine a las nuevas generaciones fue, en gran medida, acertada”.¹²³

¹¹⁸ Lo que sigue no es una cita textual. Se le da formato diferente por fines expositivos.

¹¹⁹ Sergio de la Mora (2000), “Packaging Mexico, The politics of Mexican film culture in the NAFTA era”, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹²¹ Eduardo de la Vega Alfaro (1995), “La política cinematográfica del régimen salinista”, *op. cit.*, p. 32.

¹²² Sergio de la Mora (2000), “Packaging Mexico, The politics of Mexican film culture in the NAFTA era”, *op. cit.*, p. 48.

¹²³ Eduardo de la Vega Alfaro (1995), “La política cinematográfica del régimen salinista”, *op. cit.*, p. 32.

5. El hecho de que entre los directores debutantes se haya encontrado una proporción sustancial de mujeres (12 de las 60 películas), cuatro de las cuales fueron debuts.

6. Y el sexto logro, que el cine mexicano haya recibido más de 130 premios y distinciones internacionales.¹²⁴

Personalmente, me parece que el haber propiciado la entrada de un alto porcentaje de directores jóvenes y que entre éstos hubiese una buena cantidad de mujeres, es ya un logro muy meritorio. El recurrir a la coproducción múltiple para aligerar los costos de cintas caras como lo fue en su momento *Cabeza de Vaca* (que se logró con la participación de once entidades financiadoras, nacionales e internacionales),¹²⁵ también es un acierto de política. Y el haber “redimensionado” al sector fílmico gubernamental nos parece meritorio solamente en el grado en el que hizo algunas funciones más eficientemente. Sin embargo, no se pudo propiciar de manera más orgánica, integral, el despertar de la industria fílmica como tal, puesto que el mercado no puede asignar eficientemente los recursos cuando su estructura es altamente oligopólica (además de que los principales “jugadores” son poderes transnacionales, que no entienden ni aceptan argumentos de desarrollo cultural, ni de identidades locales y nacionales, a menos que sean rentables).¹²⁶

Quizás otro aspecto positivo del periodo salinista haya sido la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 1988, y que en 1989 el Imcine haya pasado a ser parte de esta dependencia, “cambio administrativo que liberó al cine mexicano de una absurda tutela, la ejercida durante largos años por la Secretaría de Gobernación”.¹²⁷

La intensificación de la crisis y la nueva ley de cine

Ernesto Zedillo recibió un país en crisis, cuando en los años anteriores muchos mexicanos creyeron que en verdad ya México había ingresado al “Primer Mundo”, gracias a la conducción de Carlos Salinas de Gortari. Pero el cine mexicano ya estaba en una crisis aguda, cuya manifestación en el plano cuantitativo de la producción se puede observar claramente en la gráfica 1.

Si durante los años ochenta hubo un promedio de casi 88 cintas por año, en la década siguiente la media disminuyó a 35 películas anuales,

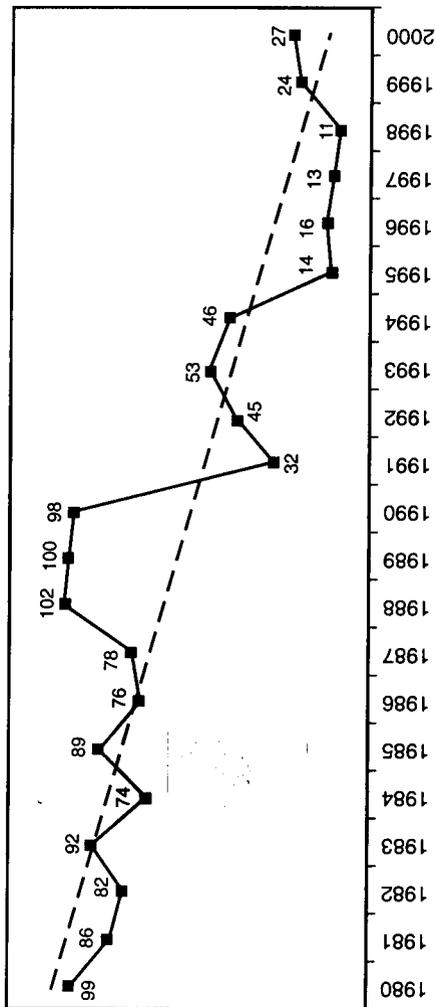
¹²⁴ Sergio de la Mora (2000), “Packaging Mexico, The politics of Mexican film culture in the NAFTA era”, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁵ Enrique E. Sánchez Ruiz (1994), “Las coproducciones en el cine mexicano”, *op. cit.*

¹²⁶ Enrique E. Sánchez Ruiz (1998), “El cine mexicano y la globalización, contracción, concentración e intercambio desigual”, *op. cit.*

¹²⁷ García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1987-1997*, *op. cit.*, p. 357.

GRÁFICA 1. México, películas producidas
1980-2000



Fuente: Diversos informes de Canacine y de Imcine.

con un mínimo de once en 1998. Podemos ver el promedio también por sexenios: durante el "salinato", México produjo 62.3 películas anuales en promedio; en el "zedillato" la producción disminuyó dramáticamente a un promedio de 17.5 cintas al año. Las películas estadounidenses siempre han estado en una proporción mayor que las mexicanas —o de cualquier otra nacionalidad— en las salas de cine del país. Sin embargo, la enorme disminución en la producción mexicana se ha traducido necesariamente en un predominio casi total de las cintas de los Estados Unidos, como puede verse en la gráfica 2.

Ante el deterioro inexorable de las condiciones para la producción del cine mexicano, durante la segunda mitad de los noventa comienza a haber muestras de preocupación entre los gremios cinematográficos. Así, por ejemplo en 1997 se manifestó un movimiento de la comunidad filmica nacional en una marcha-mitin bajo el lema: "Mátenme porque me muerdo: ¿Quién asesinó al cine mexicano?", en donde se hacían diversas propuestas. La principal giraba alrededor de la necesidad de modificar la ley de 1992. En respuesta parcial a las demandas del sector, en diciembre de 1997 se creó un Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), a cargo del Imcine, con un presupuesto base de 135 millones de pesos, pero las respuestas gubernamentales fueron asistemáticas (es decir, no hubo una política más o menos orgánica en el sector), como resultado de cuatro cambios en la dirección del Imcine durante el gobierno de Zedillo (y posiblemente también porque el sector no se juzgaba prioritario). En otras palabras, no solamente no hubo continuidad con las políticas de la administración anterior (lo cual pudo ser posible, al haber continuado en la dirección de Conaculta Guillermo Tovar y de Teresa), sino que al interior mismo del periodo de Zedillo no se alcanzó a diseñar y menos a instrumentar ninguna política pública clara en apoyo al cine mexicano. La grave situación en la que se encontraba la industria cinematográfica nacional se puede caracterizar por tres principales rasgos: *a*) un proceso casi inexorable de contracción, en particular de la producción nacional; *b*) otro de concentración en unas pocas empresas, tanto de la producción como de la distribución y la exhibición;¹²⁸ y *c*) una acelerada transnacionalización, es decir, una cada vez mayor articulación subordinada al mercado mundial, a su vez dominado por la industria cultural más poderosa del mundo, la de los Estados Unidos.¹²⁹

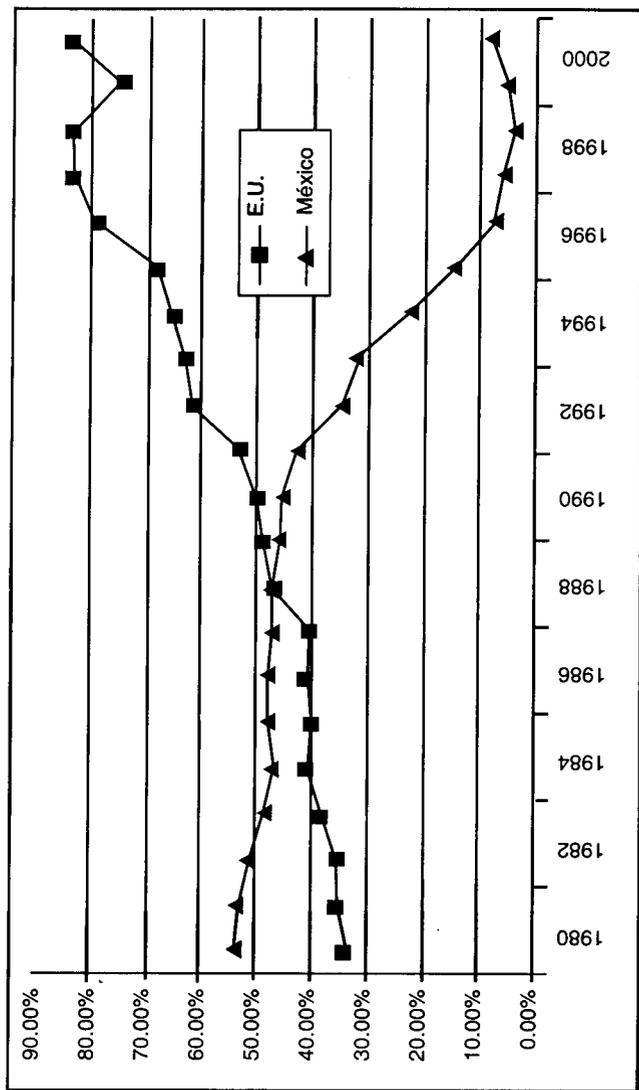
A decir verdad, dos de los sectores que constituyen la industria, el de la distribución y el de la exhibición, comenzaron a experimentar un repunte ante el regreso de las clases medias a los cines, motivado por la llegada en 1995 del concepto "multiplex", con la empresa estadounidense

¹²⁸ Véanse las gráficas 1 y 2, y los cuadros 5, 6 y 7, más adelante.

¹²⁹ Enrique E. Sánchez Ruiz (1998), "El cine mexicano y la globalización, contracción, concentración e intercambio desigual", *op. cit.*

GRÁFICA 2. Películas mexicanas y de los Estados Unidos exhibidas en la República mexicana, 1980-2000
(porcentajes del total)

Años	E.U.	México
1980	34.04%	54.01%
1981	35.28%	53.45%
1982	35.38%	52.02%
1983	38.29%	48.64%
1984	40.46%	46.82%
1985	40.17%	48.11%
1986	40.97%	48.34%
1987	40.23%	47.40%
1988	46.78%	46.87%
1989	48.53%	46.55%
1990	49.90%	45.62%
1991	53.02%	42.73%
1992	61.27%	34.62%
1993	62.86%	32.09%
1994	65.00%	22.33%
1995	68.66%	14.67%
1996	79.35%	7.62%
1997	83.38%	6.22%
1998	83.90%	3.90%
1999	74.30%	5.20%
2000	84.26%	8.33%



Fuente: *Estadísticas de Cultura*, cuadernos núms. 1, 3, 4 y 5, INEGI, 1995, 1999, 2000, 2002, México.

Cinemark, a la que se unieron de inmediato la cadena más grande mexicana, Organización Ramírez (Cinépolis), y Cinemex, de capital estadounidense y mexicano, misma que recientemente adquirió un grupo canadiense.¹³⁰ Así, por ejemplo, en revistas de negocios se hacían evaluaciones que atribuían un repunte “a la industria cinematográfica”, cuando en realidad la gente estaba regresando a las cómodas y nuevas salas equipadas con buen sonido y buena imagen, pero *a ver películas hollywoodenses* en su inmensa mayoría.¹³¹ El sector-fuente de lo que de nacional pueda tener la industria, el de la producción, seguía en crisis. Igualmente, los sectores menos propiamente “industriales” (más bien, pertenecientes al sector servicios), de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (Canacine), en la medida en que actualmente son hegemónicos en la misma, con frecuencia se ostentan como los legítimos voceros de “la industria”.¹³²

La situación de desmoronamiento del cine mexicano llevó a diversos grupos de la industria a buscar soluciones y hacer propuestas, como hemos visto antes. Así, entre 1995 y 1997 se promovió ante la Cámara de Diputados una iniciativa para realizar modificaciones a la Ley Federal de Cinematografía, que en principio había recibido la simpatía de los tres partidos principales (PRI, PAN, y PRD). Sin embargo, al parecer por “instrucciones presidenciales”, la fracción priísta en la Cámara de Diputados obstaculizó el dictamen de la iniciativa de ley, con lo que el periodo legislativo terminó sin nueva ley de cinematografía.¹³³ En la LVII Legislatura hubo dos personajes importantes: la diputada María Rojo, del PRD y presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, famosa actriz preocupada por su sector, promoviendo nuevamente la iniciativa de reformas a la ley; y apoyando la misma el diputado Javier Corral, del PAN, quien encabezaba la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía, y que, por su parte, promovía cambios a la legislación en materia de radio y televisión. Se organizaron varios foros en los que se analizaron las propuestas existentes y la situación del cine mexicano, que en alguna medida culminaron con el Simposio “Los que no somos Hollywood”, organizado a fines de septiembre de 1998 en la Cámara de Diputados por María Rojo. Al mismo tiempo, una comisión encabezada por la cineasta Marcela Fernández Violante, secretaria general del Sindicato de Trabajado-

¹³⁰ “Grupo canadiense compra Cinemex”, *El Financiero*, jueves 20 de julio, 2002, p. 18, Secc. Negocios.

¹³¹ Véase por ejemplo, “El arte del séptimo arte”, en *Alto Nivel*, año 9, núm. 106, junio.

¹³² Y los propios medios cometen el error también. Véase por ejemplo, Becerril, Isabel (1998), “Rechaza la industria del cine modificaciones a la ley federal”, *El Financiero*, 24 de septiembre, sección Negocios, p. 22. En realidad, “la industria” no hablaba a nombre del sector de la producción, minoritario en la Cámara.

¹³³ Marcela Fernández Violante (2000), “La exhibición cinematográfica, espejo de un imperio”, *op. cit.*

res de la Producción Cinematográfica, redactó la iniciativa que presentó la diputada Rojo ante la Cámara.¹³⁴

En contra de los interesados en promover la reforma a la ley “se movilizaron los intereses económicos de las empresas estadounidenses”:

[...] la Motion Pictures [sic] Association (MPA) a través de las compañías dependientes de su material como son las empresas de la exhibición (Cinemex, Cinemark y Organización Ramírez), de la distribución (Film Board y Video Board) y de la televisión (Televisa y TV Azteca) [sic] así como las empresas de doblaje y sus trabajadores, cabildaron en contra del proyecto presentado por la comunidad cinematográfica a la Comisión de Cultura de la Legislatura 57.¹³⁵

Durante 1998 hubo grandes debates en los que, por los intereses encontrados que ya señalamos antes, los distribuidores y los exhibidores se enfrentaron a los productores (y actores, directores, guionistas, técnicos, etcétera) en relación con tres temas incluidos en la iniciativa:

1. Mantener la prohibición del doblaje al español de cintas extranjeras para su proyección en salas cinematográficas, excepto en el caso de películas para público infantil y documentales educativos.
2. La restitución de un 10% de tiempo de pantalla para las películas mexicanas, en todas las salas de cine del país.
3. La creación de un fondo de fomento a la industria cinematográfica financiado, en parte, con un 5% de la taquilla.¹³⁶

Después de cabildos por las partes interesadas, controversias en los medios de difusión, etcétera, el 13 de diciembre se aprobó la ley en la Cámara de Diputados,¹³⁷ aunque dos días después el Senado modificó — a instancias de la fracción priísta— varios de los aspectos clave.¹³⁸ No obstante, el “espíritu” de impulso al cine mexicano más o menos

¹³⁴ Héctor Rivera J. (1998), “Refuta Marcela Fernández Violante la acusación de marginar a Canacin en el anteproyecto de la nueva ley cinematográfica”, en *Proceso*, núm. 1118, 5 de abril.

¹³⁵ Víctor Ugalde (2000), “Una nueva ley ¿Una nueva industria?”, en *Debates*, noviembre (bajado de, <http://www.francia.org.mx/debates/noviembre/leydecine.htm>-biovu el 23/04/01), p. 2.

¹³⁶ Marcela Fernández Violante (2000), “La exhibición cinematográfica, espejo de un imperio”, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁷ Raquel Peguero (1998), “Quedó listo el dictamen sobre la Ley Federal de Cinematografía”, en *La Jornada*, 13 de diciembre; “Aprobaron la nueva ley de cine”, en *Público*, 14 de diciembre de 1998, sección Arte y Gente, p. 10; Cacho López, Yalín (1998), “Optimismo de productores por la nueva ley de cine”, en *El Financiero*, 15 de diciembre, sección Negocios, p. 44.

¹³⁸ Jorge Camargo (1998), “Regresa Senado Ley sobre cine”, en *Mural*, 16 de diciembre, Secc. Nacional, p. 2; Sutter, Mary (1999), “Mexican Senate alters film law”, en *Variety* 4 de enero (bajado de <http://www.finarticles.com>, el 18/05/01),.

permaneció.¹³⁹ La ley fue publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 5 de enero de 1999. La cuestión del doblaje se mantuvo tal como estaba en el artículo 8 de la Ley de 1992, pero al cabo de los meses, las empresas distribuidoras transnacionales (United International Pictures, 20th Century Fox, Buena Vista/Columbia-TriStar), se ampararon ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación,¹⁴⁰ la cual falló a su favor, en términos de “libertad de comercio” y de “igualdad”.¹⁴¹ Con respecto a la cuota del 10%, el Senado ya había suavizado esta disposición al haberle añadido al artículo 19 el párrafo: “[...] salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo de pantalla”, con lo cual este artículo no podía sustraerse al TLCAN. Y con respecto al Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine), efectivamente se creó, junto con el fideicomiso correspondiente, aunque las fuentes ya no fueron las originalmente propuestas y los montos se dejaron indefinidos, abiertos a la discreción del ejecutivo. Muchos aspectos operativos de la nueva ley se dejaron dependientes de la promulgación del respectivo reglamento, que duró dos años en ser elaborado. Se ha dicho, pero sin pruebas directas, que Zedillo congeló el proceso de elaboración del reglamento gracias al cabildeo directo, y efectivo, de Jack Valenti, presidente de la Motion Picture Association (MPA).¹⁴² En suma, la administración zedillista dejó la responsabilidad al gobierno siguiente.

El Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía se publicó el 28 de marzo de 2001, ya con el nuevo gobierno de Vicente Fox. Si bien en éste se hacen algunas precisiones operativas, en relación con varios aspectos como el Fidecine, el problema es que sigue sin delinearse una política más completa, integral, sistemática y explícita de fomento al cine nacional. Por ejemplo, en varios artículos de la ley (14 y del 31 al 33), se deja al arbitrio del Poder Ejecutivo Federal (Secretaría de Hacienda, SEP) que se dictaminen una serie de estímulos económicos e incentivos fiscales para promover el cine mexicano; en el reglamento no hay alguna especificación mayor. Por lo tanto, sigue quedando al arbitrio de la voluntad política del gobernante en turno el que se establezcan y apliquen estos estímulos e incentivos. De hecho, el día de la presentación del reglamento la directora del Conaculta, Sari Bermúdez, anunció que en los días

¹³⁹ Víctor Ugalde (2000), “Una nueva ley ¿Una nueva industria?”, *op. cit.*

¹⁴⁰ Carmen García Bermejo (1999), “Distribuidoras de películas se amparan contra la ley de cine”, en *El Financiero*, 15 de septiembre, secc. Cultural, p. 56.

¹⁴¹ “La Suprema Corte autorizó el doblaje de películas. No habrá represalias contra las empresas”, en *Público*, 8 de marzo de 2000. Véase Coria, José Felipe (2000), “La SCJN mata al cine”, en *El Financiero*, 13 de marzo, Secc. Cultural, p. 103.

¹⁴² Jesús Hernández (1999), “Ernesto Zedillo recibirá a embajador hollywoodense. Visita de Estado de Jack Valenti, presidente de la MPA”, *El Financiero*, 20 de julio, Secc. Negocios, p. 28; Jesús Hernández (1999b), “México bajo la lupa. La Motion Picture Association, entre el espionaje y la diplomacia”, *El Financiero*, 16 de enero, p. 48.

siguientes ella negociaría la aportación de cien millones de pesos por parte del gobierno federal para el Fidecine,¹⁴³ pero no quedaba claro si cada año el Conaculta y/o el Imcine tendrían que luchar por un monto más o menos arbitrariamente determinado, ante los poderes Ejecutivo y Legislativo. Por otro lado, el director del Imcine, Alfredo Joskowicz, comentó que el Fidecine reactivaría “la parte industrial”, pero que todavía faltaba la habilitación del fondo anteriormente existente para el cine de calidad: “[...] vamos a pedir apoyo para seguir haciendo cine de calidad e impulsando proyectos que no tengan características exclusivamente comerciales como las que financiará el Fidecine.”¹⁴⁴

En líneas generales, si bien persisten ambigüedades y vacíos,¹⁴⁵ se han hecho evaluaciones positivas del marco legal logrado por parte de sus propios propugnadores, como el líder de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), Víctor Hugo Rascón Banda, quien “consideró que el resultado final es positivo, pues ya se contempla la creación del Fidecine [...] la obligatoriedad de exhibición para todas las cintas mexicanas y el 10% de pantalla anual para ellas”,¹⁴⁶ a lo que María Rojo añadiría: “Desgraciadamente, el doblaje ya no quedó en nuestras manos, pero tenemos el apoyo de las autoridades”.¹⁴⁷ Tanto la ley como su reglamento constituyen un marco jurídico potencialmente útil para la generación de una política pública más amplia que incluya acciones de apoyo a los diversos aspectos de la industria, para su posible desarrollo futuro. Comenzando por la definición “oficial” de la actividad en la propia ley:

El artículo cuarto reconoce a la industria cinematográfica nacional su importancia como vehículo de expresión artística y educativa, que constituye una actividad cultural primordial para la cultura nacional. El seis le otorga a la película cinematográfica y su negativo la categoría de obra cultural única e irremplazable que debe ser preservada y rescatada en su versión original. El decimocuarto considera a la producción cinematográfica de interés social por expresar la cultura mexicana; por lo tanto, el Estado fomentará su desarrollo garantizando la expresión pluricultural de la nación mediante los apoyos e incentivos que la ley señale.

¹⁴³ Mónica Mateos-Vega (2001), “El secretario de Gobernación dio a conocer el Reglamento de la ley cinematográfica”, en *La Jornada*, 30 de marzo, Secc. Cultura, p. 6A.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ “Persisten ambivalencias en la ley y el reglamento de cine”, *La Jornada*, 8 de junio de 2001, Secc. Cultura (<http://www.jornada.unam.mx/2001/jun01/010608/06an1cul.html>, bajado el 14/08/01);; García Bermejo, Carmen (2001), “En riesgo, el cumplimiento de la Ley de Cine. Errores en su reglamento”, *El Financiero*, 4 de abril, sección Cultural, p. 49.

¹⁴⁶ César Huerta (2001), “Se ‘doblan’ en México”, *Mural*, 30 de marzo, sección Espectáculos, p. 20.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Con estos preceptos el cuerpo legislativo deja de considerar al cine como un vehículo exclusivamente mercantil y obliga al Ejecutivo a tomar una serie de medidas para impulsar y resguardarlo como actividad prioritaria.¹⁴⁸

Los retos actuales del cine nacional

Si bien el gobierno de Vicente Fox no recibió al país en crisis, como el anterior, no se puede decir que ya se hayan sorteado los grandes obstáculos para un desarrollo más incluyente y justo, con todo y que la “macroeconomía siga en orden” según los dictados neoliberales que siguieron los últimos gobiernos priístas y que, desde luego, continúa el nuevo.¹⁴⁹ Por otro lado, si examinamos nuevamente la gráfica 1, veremos también que el nuevo gobierno recibió la industria cinematográfica iniciando un ligero repunte, después de que había llegado en 1998 a su nivel más bajo en muchos decenios. Durante los últimos años, ha habido además, por lo menos una o dos películas al año que han tenido buena aceptación del público reflejada en taquilla, pero una o dos películas no hacen *industria cinematográfica*, ni “nuevo cine” y menos “nueva época de oro”. Sin embargo, hay consenso en que hay nuevos componentés en la cinematografía mexicana que hacen esperar aportaciones, más que cuantitativas, de orden cualitativo.

Como ya vimos que, además de la contracción que ha sufrido especialmente el ámbito de la producción cinematográfica, ha ocurrido un proceso de concentración en unas pocas empresas, y una creciente transnacionalización. Esta última no es simplemente un síntoma de la “globalización” en el campo cinematográfico, en la medida en que el cine mexicano ha estado prácticamente desde siempre articulado a los mercados mundiales, pero en particular al de los Estados Unidos. En todo caso, actualmente se vive una intensificación en la articulación asimétrica con el cine del país vecino.

El gobierno actual tiene el reto de articular una política cinematográfica integral, basada en una política de desarrollo audiovisual y multimediático, que parta a su vez de una política cultural más amplia. A pesar del entusiasmo discursivo, expresado tanto por el director del Imcine, Alfredo Joskowicz, como por la presidenta de Conaculta, Sari Bermúdez, en diversas ocasiones,¹⁵⁰ las fuerzas dentro del gobierno federal y en el Congreso no parecen estar a favor del cine nacional. Así, de cien millones

¹⁴⁸ Víctor Ugalde (2000), “Una nueva ley ¿Una nueva industria?”, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁹ Joaquín Osorio G. (coord.) (2000), *Desafíos y tendencias del México actual*. Guadalajara, ITESO.

¹⁵⁰ “La industria mexicana del cine recibirá impulso federal”, *Público*, 3 de octubre de 2001, sección Cultura, p. 4.

de pesos que se planeaba solicitar para el Fidecine, solamente se entregaron setenta en 2001. Para el Foprocine se iban a pedir por lo menos otros cien millones de pesos, pero nada nuevo se aprobó y los 135 millones del presupuesto original ya se terminaron. A fines de 2001 se dijo que los legisladores habían “olvidado” incluir recursos para el Fidecine en el presupuesto para 2002, pero en realidad esos fondos son discrecionales del Poder Ejecutivo.¹⁵¹ El director de Imcine ha indicado que no pierde la esperanza de que los dos fondos mencionados (Foprocine y Fidecine) sean recapitalizados por el gobierno, pues “la combinación de estos dos fondos es lo que posibilita que el cine mexicano tenga cierta presencia”.¹⁵² Pero nosotros sospechamos que la mentalidad gerencial predominante en las instancias encargadas de las decisiones financieras impide que se perciba la importancia del cine mexicano como elemento principal para que los mexicanos nos relatemos a nosotros mismos quiénes somos, quiénes hemos sido y cómo deseamos seguir siendo.¹⁵³

128

Ya hemos visto que la hegemonía de los Estados Unidos en las industrias culturales de Canadá es todavía mayor que en las de México. En parte, por eso sus políticas y programas son tan comprensivos y en algunos aspectos tan vehementes, como hemos visto aquí que son los que se refieren al espacio audiovisual. Las autoridades canadienses, tanto las federales como las de las principales provincias, están convencidas de que una industria audiovisual que “les relate sus propias historias” no se puede sostener sin apoyos gubernamentales de diversa índole. Pero aquí hemos corroborado que los gobiernos estadounidenses *también* han juzgado importante apoyar de muchas formas a su propia industria audiovisual, por su importancia económica, pero también ideológica, cultural y política.

Hemos corroborado que no han sido las leyes del mercado las que han colocado la cinematografía estadounidense en el lugar predominante en el que se encuentra (aunque obviamente ha habido una oferta que a través del tiempo ha creado su propia demanda, a nivel nacional y mundial). Si bien la industria estadounidense en su desarrollo histórico pudo aprovechar algunas “ventajas competitivas” (tamaño del mercado nacional, por ejemplo), así como creado otras (flexibilización productiva de las firmas hollywoodenses), al mismo tiempo ha creado lo que los economistas llaman “barreras de entrada”, especialmente para competidores externos. El gobierno de los Estados Unidos ha apuntalado muchos de

¹⁵¹ Marién Estrada (2002), “El cine, entre glamour y penurias”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, año 14, núm. 74, marzo-abril.

¹⁵² Citado en Mireya Audifred (2002), “El cine mexicano se reactiva”, *Público*, 21 de marzo, sección Cultura, p. 4; Audifred, Mireya (2002), “Las reglas de operación del Fidecine, listas”, *Público*, 14 de marzo, sección Cultura, p. 3.

¹⁵³ Néstor García Canclini (1992), “¿Quién nos va a contar la identidad? Cine, TV y video en la época del postnacionalismo”, ponencia presentada en el Séptimo Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, 26-30 de octubre, Acapulco, Guerrero.

esos procesos de diversas maneras, desde proveyendo información acerca de los diversos mercados, hasta haciendo presión diplomática sobre los países que no permiten la operación “libre” de sus propias empresas que actúan como cártel, con un poder monopólico sin paralelo.

Por eso, es importante analizar las políticas públicas múltiples, pero integrales, que países como Canadá, que se cuenta entre los baluartes de la economía de mercado, ejercen para *proteger/promover* sus industrias culturales, con apoyos financieros, regulatorios, fiscales, etcétera. Es fundamental que el gobierno mexicano se persuada de que aún vale la pena creer en México, que todavía se puede seguir construyendo colectivamente un país múltiple, diverso, pero con formas de identidad que nos permitan seguir siendo una comunidad imaginaria única. El cine mexicano es una institución social e histórica que ha desempeñado un papel primordial en la construcción de la mexicanidad del siglo xx y esperamos que lo siga haciendo durante el siglo xxi. O, ¿estamos condenados a volvernos consumidores pasivos de relatos “globales” provinientes —de hecho, a fin de cuentas y a pesar de todo— de un sólo origen nacional?¹⁵⁴

¹⁵⁴ David W. McIntosh (2001), “The rise and fall of Mexican cinema in the 20th Century, From the production of a revolutionary national imaginary to the consumption of globalized cultural industrial products”, Ponencia presentada en el congreso, Globalization and Popular Culture, Production, Consumption, Identity, octubre 19-21, University of Manitoba, Canadá.